

A naturalização da fenomenologia como proposta de solução do paradoxo da ficção

Pozza, Gustavo Luiz

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pozza, G. L. (2020). A naturalização da fenomenologia como proposta de solução do paradoxo da ficção. *Griot: Revista de Filosofia*, 20(1), 71-81. <https://doi.org/10.31977/grirfi.v20i1.1371>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:


This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more Information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

A NATURALIZAÇÃO DA FENOMENOLOGIA COMO PROPOSTA DE SOLUÇÃO DO PARADOXO DA FICÇÃO

Gustavo Luiz Pozza¹

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

 <https://orcid.org/0000-0002-0710-4924>

E-mail: glpozza@gmail.com

RESUMO:

Partindo do preceito que emoções precisam ser direcionadas a objetos reais, ou ao menos que se acredite serem reais, o paradoxo da ficção aponta a irracionalidade de emoções provindas de narrativas ficcionais. Visto que metodologias diferentes encontram esse dilema e têm se ocupado de sua solução desde sua identificação, uma possibilidade de resolução seria a de associar descobertas e teorias de diferentes correntes na busca por uma solução mais completa do problema. Pela proposta de naturalização da fenomenologia como auxílio na formulação de uma elucidação, esse artigo investiga a naturalização não como uma substituição das teorias cognitivas na fenomenologia, mas como uma colaboração entre áreas que abordam, por caminhos diferentes, problemas idênticos e que podem facilitar uma resolução do paradoxo. Como resultado da aproximação entre as investigações pela subjetividade e pelo empirismo identifica-se uma oportunidade de *design* de experimentos que tenciona ampliar o conhecimento necessário para a solução do paradoxo.

PALAVRAS-CHAVE: Paradoxo; Ficção; Estética; Fenomenologia; Naturalização.

NATURALIZATION OF PHENOMENOLOGY AS A PROPOSAL FOR SOLUTION OF THE PARADOX OF FICTION

ABSTRACT:

Starting from the precept that emotions need to be directed to real objects, or at least believed to be real, the paradox of fiction points to the irrationality of emotions stemming from fictional narratives. Since different methodologies meet this dilemma and have been dealing with its solution since its identification, a possible solution would be to associate findings and theories of different currents in the search for a more complete solution of the problem. By proposing the naturalization of phenomenology as an aid in the formulation of an elucidation, this article investigates naturalization not as a substitution of cognitive theories in phenomenology, but as a collaboration between areas that approach identical problems in different ways and may facilitate a resolution of the paradox. As a result of the approximation between investigations by subjectivity and empiricism, an opportunity for experiment design is identified that intends to broaden the knowledge needed to solve the paradox.

KEYWORDS: Paradox; Fiction; Aesthetics; Phenomenology; Naturalization.

¹ Doutorando em Filosofia na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo – RS, Brasil. Professor da Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul – RS, Brasil.

POZZA, Gustavo Luiz. A naturalização da fenomenologia como proposta de solução do paradoxo da ficção. *Griot : Revista de Filosofia*, Amargosa – BA, v.20, n.1, p.71-81, fevereiro, 2020.



Introdução

Partindo do preceito que emoções precisam ser direcionadas a objetos reais, ou ao menos que se acredite serem reais, o paradoxo da ficção aponta a irracionalidade de emoções direcionadas a narrativas ficcionais. Desde sua formulação, esse paradoxo recebeu diversas propostas de solução que seguem caminhos diversos, entretanto, algumas dessas respostas, embora plausíveis, não são capazes de solucionar sozinhas o paradoxo em sua totalidade.

Visto que metodologias diferentes, ao trabalhar a relação com a arte e com a ficção, encontram esse dilema e têm se ocupado de sua solução desde sua identificação, bem como da compreensão dos processos cognitivos e da percepção da arte, uma possibilidade de resolução seria a de associar descobertas e soluções de diferentes correntes na busca por uma solução mais completa do problema. A proposta de naturalização da fenomenologia, embora ainda objeto de certa resistência por alguns teóricos, poderia auxiliar na formulação de uma elucidação que se aproprie de elementos tanto desse estudo da percepção quanto do empirismo – que tem na filosofia da mente um modelo de investigação – para iluminar o problema da irracionalidade da reação emocional à ficção.

Nesse sentido, o presente artigo busca acrescentar às discussões sobre o paradoxo da ficção perguntando se a naturalização da fenomenologia no estudo da percepção da arte é uma solução para o paradoxo da ficção. Para tanto, serão apresentados um detalhamento contemporâneo do paradoxo, um caminho nas discussões sobre a naturalização da fenomenologia, bem como propostas com métodos aparentemente opostos de solução do paradoxo, para então verificar se a aproximação entre essas duas metodologias pode apresentar uma solução viável ao problema ou se são incompatíveis em suas investigações.

O paradoxo da ficção

O paradoxo da ficção, formulado originalmente por Radford (1975, p. 67), afirma a irracionalidade da reação emocional a um universo ficcional. Uma vez que o espectador esteja ciente na ficcionalidade da narrativa que acompanha, uma reação emocional como o medo ou a pena não pode ser logicamente aceita, visto que tais emoções precisam de um objeto real e da existência de uma crença relacionada à situação real desse objeto.

Noel Carroll (2003, p. 216) afirma que, em grande parte, as emoções que mantêm a audiência conectada à obra são banais como o medo, a raiva, o horror, a admiração, a pena, mas as mesmas emoções podem ser consideradas como atrativas ao espectador exatamente por serem emoções que dependem de uma intencionalidade e que precisam de um objeto ao qual sejam direcionadas. A ficção envolve emocionalmente o espectador por sua capacidade de invocar estados emocionais por respostas à trama. Afirmações lógicas da narrativa resultam em estados cognitivos que, dado o conhecimento prévio do espectador, são capazes de sustentar estados emocionais.

Assim, considerando que se sinta medo de algo, é necessário que se perceba esse algo como capaz de causar mal ou dano, ou seja, a experiência do medo é resultado do estado cognitivo relevante de ciência do dano. A própria tentativa de refutação dessa afirmação a reforça: no caso de um medo ilógico ou exagerado, como uma fobia, a atitude corriqueira é a de buscar uma lógica interna que justifique tal reação. Um medo injustificável provoca um estranhamento e uma busca lógica que reafirma a racionalidade da emoção.

A proposta de Radford parte da certeza de que é natural ao ser humano ser afetado pelo sentimento de outro. Essa relação empática, de bases biológicas e evolutivas, garante que o conhecimento ou o testemunho de que alguém sofre seja suficiente para causar uma inquietação

emocional. O problema começa a se delinear pela mudança de reação no caso de uma alteração da veracidade das proposições que afirmam a situação de sofrimento.

Considere-se que a sensação de pena seja provocada pelo conhecimento do relato de uma pessoa que perde um ente querido em um trágico acidente. Naturalmente, o espectador dessa narrativa responderá com uma reação empática condizente com o sofrimento dessa pessoa. Siga-se a isso que, após a reação emocional do espectador, se confesse a ficcionalidade da história narrada. Seus personagens não existem ou, se existem, a história nunca ocorreu. É de se esperar que o espectador, até então tomado de um sentimento melancólico, agora não seja mais capaz de senti-lo. Entretanto, a única mudança da narrativa é a atitude de crença do espectador com relação aos personagens da narrativa. Posto que anteriormente acreditava serem reais tanto sua existência quanto as proposições que afirmavam a situação em que se encontravam, e que a mudança do estado dessa crença foi o que modificou sua reação emocional, é correto afirmar que seus pensamentos e emoções estão fundamentados nessa crença.

Para que se possa sentir alguma emoção é necessária a crença da realidade da situação e dos personagens que provocam essa emoção. Sendo a crença na realidade da narrativa necessária para que se justifique racionalmente a emoção, seria de se esperar que narrativas ficcionais não provocassem reações emocionais no espectador. Entretanto elas provocam. O paradoxo identificado por Radford está fundamentado na afirmação de que “não há problema em ser tocado pelo [...] sofrimento real de pessoas reais. [...] O que parece ininteligível é como se pode ter uma reação similar à [ficção]” (1975, p 69).

De forma a facilitar a identificação do problema, Currie (2008, p 187) apresenta a seguinte formulação lógica, formada por três proposições plausíveis e mutualmente contraditórias:

- 1 – Sente-se emoções quanto a situação de personagens fictícios;
- 2 – Para que se sinta uma emoção quanto a situação de alguém é preciso acreditar nas proposições que descrevem a situação;
- 3 – Não se acredita nas proposições que descrevem a situação de personagens fictícios

Uma vez que afirmar todas as proposições resulta em uma contradição, é preciso que se rejeite uma delas. O problema está em qual delas deve ser negada, o que leva a que as teorias que procuram refutar o paradoxo da ficção ataquem diferentes proposições.

As soluções de Currie e Walton

Tanto a formulação de resposta apresentada por Currie (2008, p 191) quanto por Walton (2015, p 259) dependem de uma atitude de engajamento do espectador com a obra.

Currie chama atenção para o envolvimento do espectador com a obra como motivado pela esperança de ser envolvido pela narrativa, ou seja, a criação dessa relação parte de uma intenção em direção a obra e seus elementos estéticos-narrativos.

Segue os passos de Radford ao apresentar o problema da relação empática com um personagem ficcional como ilógico, uma vez que emoções dependem de crenças. Para que o espectador sinta medo, é necessário que acredite que está em uma situação em que algo lhe ofereça perigo ou tenha ciência de uma situação de perigo em que outra pessoa se encontra, o que lhe causaria a emoção por empatia. O direcionamento da emoção para esse elemento de ameaça – no caso do medo – é que determina a impossibilidade lógica, uma vez que esse elemento não existe.

Segundo Currie, (2008, p 185) entender o paradoxo da ficção como a impossibilidade de

sentir medo de algo que não existe é uma compreensão errada do problema. É possível, por exemplo, que uma ilusão faça com que se sinta medo de algo, como uma criança que teme o monstro escondido debaixo da cama, mesmo que não exista algo a se temer. Nesse caso, existe, na verdade, uma convicção de que o monstro exista e de que ele é capaz de causar mal, certeza essa que não existe na ficção. O espectador, por mais envolvido que esteja com a trama narrativa, compreende, mas não acredita logicamente na existência dos personagens, nem que esteja testemunhando uma situação real de perigo que exigisse que tomasse alguma atitude. Não se espera, por exemplo, que o espectador chame a polícia em função de sua percepção de perigo de uma cena apresentada em um filme. Apesar desse entendimento racional de que nem os personagens², nem o perigo existem, o espectador responde emocionalmente à narrativa.

A resposta de Currie afirma que as emoções não são simplesmente uma combinação de pensamentos e de sentimentos direcionados a algo, mas que são sentimentos que resultam de pensamentos. Sentir pena é resultado de pensamentos com relação ao estado atual de uma determinada situação, que causam sentimentos desagradáveis, mecanismo emocional que pode ser melhor compreendido pela analogia apresentada pelo autor:

Talvez tudo que se possa dizer é isso: O sentimento de pena é o sentimento que se tem quando se pensa pensamentos de compaixão, assim como se diz que a sensação de vermelhidão é a sensação que se tem quando se vê algo vermelho (CURRIE, 2008, p 191)

Isso equivale, segundo o autor, em afirmar que crenças e desejos se relacionam de maneiras a provocar determinados sentimentos. Quando se harmonizam, provocam sentimentos de prazer, como um sentimento de satisfação por uma conquista; quando divergem, produzem sentimentos desconfortáveis em diferentes graus, como um sentimento de rejeição ou de desapontamento.

Essa teoria da emoção propõe uma solução ao paradoxo da ficção, uma vez que tem como elemento fundamental a crença, e afirma a necessidade de que se precise acreditar nas proposições que apresentam a situação (2) e que não se pode acreditar na situação de personagens fictícios (3), enquanto nega que se possa sentir sentimentos com relação a personagens fictícios (1)³.

Para preencher a lacuna dessa primeira proposição, Currie recorre ao que chama de quasi-emoções, estados mentais resultantes da relação com a ficção que são diferentes de emoções. Para o autor, a relação com a obra de arte equivale a um jogo interno de faz de conta, que depende de que o espectador imagine ou simule que a narrativa que está acompanhando é verdadeira e, assim, toma uma atitude não de crença (*believe*) mas a substitui por uma atitude de faz de conta (*make believe*), que resulta na formação não de emoções, mas das quasi-emoções.

Estruturalmente, a diferença entre os dois processos segue um esquema que vai variar apenas em função da relação às proposições apresentadas. Assim, a relação crer/desejar provoca uma emoção enquanto a relação fazer de conta que se acredita/deseja, provocará uma quasi-emoção, que poderá ser “qualitativamente similar a, mas menos intensa que” (CURRIE, 2008, p 198) a emoção. Isso implica afirmar que, para qualquer estado emocional possível na realidade, ancorado em uma crença, haverá um estado quasi-emocional equivalente, ancorado em faz de conta (*make believe*).

²Currie (2008, p 186) faz uma ressalva quanto à existência dos personagens. É possível que a narrativa se utilize de personagens reais, como em ficções que se utilizem de personagens históricos, mas a situação apresentada pela narrativa continuará sendo ficcional e, principalmente, compreendida dessa forma pelo espectador.

³Em uma revisão do artigo em que apresenta o conceito de quasi-emoções, Currie afirma que ele poderia tanto negar (1) quanto (2), sendo que a segunda proposição seria negada pela afirmação de que não há uma relação de crença, mas de faz de conta com as afirmações da narrativa: “De qualquer forma, o problema está resolvido” (CURRIE, 2008, p 212).

A racionalidade da quasi-emoção segue os mesmos parâmetros avaliativos da emoção, pois é possível justificar ou negar a resposta emocional dada pelo espectador a partir da narrativa da obra. Tendo um espectador uma quasi-emoção de humor frente a uma narrativa dramática, é possível questionar se a interpretação da trama pelo espectador foi correta, uma vez que as proposições que constroem a narrativa, embora ficcionais, possam ser tratadas como verdadeiras ou falsas naquele contexto. O autor chega, inclusive, a considerar que deva existir uma resposta apropriada a ficção (CURRIE, 2008, p 213), afirmando que a adequação da resposta emocional depende da congruência entre a quasi-emoção e a resposta esperada pelo autor ao construir a narrativa.

Currie nega que a afirmação de que quasi-emoções serem fundamentadas em uma atitude de faz de conta seja equivalente a que as quasi-emoções sejam emoções de faz de conta. A resposta emocional a obra, embora resultado de uma narrativa ficcional, é verdadeira e não fingida pelo espectador. Entretanto, Walton (2015, p 253) é cético quanto a capacidade de mundos ficcionais em envolverem o espectador a ponto de criar uma resposta emocional real. Para o autor, o medo experienciado por alguém que assista a um monstro em um filme de terror é real, embora não seja direcionado ao monstro, mas a algo do universo da realidade.

Walton (2015, p 257) afirma que um mundo ficcional é constituído por grupos de verdades ficcionais, verdades que são, ao menos em algum aspecto, criadas artificialmente e intencionalmente, o que resulta na existência de universos ficcionais correspondentes a cada obra de arte narrativa. Diferencia duas maneiras de constituição das verdades ficcionais pela direção de envolvimento do participante. Em verdades imaginárias, como quando alguém imagina ser um super-herói, é suficiente que se imagine que isso seja verdade, muito embora essa imaginação não seja sempre voluntária e consciente, visto que Walton dá o sonho como exemplo possível de uma ficção imaginária espontânea. O segundo tipo de verdade ficcional envolve a colaboração de participantes e a definição de regras e de associações de valores. Chama de faz de conta (*make believe*) a criação de verdades ficcionais, como quando um grupo de crianças decide que seja verdade, dentro do jogo de faz de conta, que bolas de argila sejam tratadas como tortas em um forno. Nesse jogo, são os princípios e seu reconhecimento, entendimento e aceitação pelos participantes que determinam sua veracidade.

A teoria de Walton (2015, p 259) para a resolução do paradoxo da ficção está em comparar o jogo de faz de conta infantil com a atitude do espectador com relação ao perigo apresentado pelo monstro do filme. Usa as imagens da tela como acessórios em sua interpretação – similar em alguns aspectos a de um ator – de medo. Para o autor, as quasi-emoções são sensações emocionais imaginadas e atuadas, um faz de conta emocional, resultantes da atitude afirmativa do espectador em participar do jogo.

Walton (2015, p 264) procura suportar sua teoria de uma atuação do espectador em um jogo emocional e, principalmente, responder às objeções sobre a necessidade de uma atuação individual pelo espectador em uma situação em que uma passividade observativa seria suficiente, com a analogia de uma criança brincando com uma boneca. Como acessório, a boneca é simplesmente uma representação de um bebê, entretanto, para a criança que brinca com ela, mesmo que o faça sem a participação de outros, é verdade ficcional que a boneca é um bebê, e que suas atividades, como a de vesti-lo e alimentá-lo, são reais. Seria esse o nível de envolvimento do espectador com a obra: sua atitude de participar do jogo, seu conhecimento das regras e o uso da narrativa da obra como acessório resultam em uma resposta emocional direcionada a uma verdade ficcional.

Sua principal diferença à proposta de Currie das quasi-emoções é que, para Walton (2015, p 267) a experiência emocional do espectador não é real, mas uma manifestação que se diferencia do medo real por ser fundamentada em uma verdade ficcional que depende de sua

participação no jogo. Assim, suas emoções pertencem ao mundo ficcional tanto quanto os objetos a que se dirigem:

O que [o espectador] experienciar, seus sentimentos de quasi-medo, não são sentimentos de medo. Mas é, na verdade, *neles* que *simuladamente* (*make-believedly*) eles são sentimentos de medo. [...] O que [o espectador] verdadeiramente experienciar é tal que simuladamente é (uma experiência de) medo (WALTON, 2015, p 267).

Isso é a explicação de Walton para como, embora saiba que se trata de uma ficção, o mundo ficcional pareça tão real para o espectador a ponto de justificar o envolvimento emocional com personagens e situações irreais.

As duas respostas apresentadas se valem de um direcionamento da intencionalidade, de uma atitude favorável à obra narrativa, ou seja, de elementos subjetivos, para justificar a capacidade de envolvimento emocional do espectador por uma construção narrativa que sabe ser ficcional. A ideia de Currie de tratar a obra como uma realidade de faz de conta, propõe a apreciação estética como uma atividade que dependa primariamente da vontade manifesta do espectador em tomar parte desse mundo ficcional. As emoções resultantes, as quasi-emoções, são reais na medida que são percebidas como reais pelo espectador, embora sejam fundamentadas em uma crença racionalmente fabricada. A proposta de Walton segue por um caminho um tanto semelhante, com o acréscimo da convenção social como determinação para o estabelecimento das regras que constituem o universo interno da obra. Os elementos estéticos apresentados pela obra sendo usados como acessórios em uma interpretação particular que direciona e, novamente, justifica racionalmente as quasi-emoções, parte também de uma afirmação intencional de voluntária do espectador em participar desse jogo de faz de conta.

As duas respostas, entretanto, têm dificuldade em se legitimar ao se considerar que existem situações em que o espectador experienciar reações emocionais mesmo sem que esteja voluntariamente disposto a tanto e, até mesmo, em casos em que a vontade racional do espectador não é capaz de impedir alguma manifestação emocional. Hartz (1999, p 572) exemplifica esse descontrole racional da emoção discorrendo sobre como, acompanhando a contragosto sua filha a um filme romântico, embora não estivesse voluntariamente interessado na trama, nem em uma atitude de engajamento emocional, foi incapaz de conter suas lágrimas no desfecho dramático da narrativa.

Pode-se sugerir que Hartz esteve eventualmente envolvido com a narrativa, ou que o valor estético do filme o cativou a ponto de mudar sua atitude – o que seria um mérito estético da obra em provocar a emoção – mas o certo é que Hartz não tinha vontade de se envolver e, uma vez que não estava disposto a manifestar sua reação emocional frente a uma obra que considerava esteticamente menor, deveria ter sido capaz de romper a conexão emocional pela mudança de atitude, saindo do jogo de faz de conta. A verdade é que o relato de Hartz não é incomum. Pessoas reagem emocionalmente a narrativas ficcionais e, acrescentando à resposta irracional apontada por Radford na formulação do paradoxo, eventualmente o fazem sem que haja uma intencionalidade ou uma volição. Obras de arte, inclusive, são inegavelmente apreciadas por sua capacidade de provocar emoções inesperadas no espectador.

Assim, embora as respostas apresentadas projetem alguma luz sobre a solução do problema, parecem não solucioná-lo completamente. O problema então passa a ser como investigar a percepção estética sem que se considere a consciência do fenômeno.

A Solução de Hartz

Hartz (1999, p 565) apresenta uma solução fundamentada na neurociência que explica a resposta emocional sem a necessidade de uma atitude de engajamento com a obra. O autor questiona a existência do paradoxo da ficção e a possibilidade da proposta de Walton estar correta, uma vez que processos cognitivos de ordem superior, como os utilizados ao fazer de conta (*make believe*) não tem conexão com emoções induzidas por ficções. Para o autor, as respostas emocionais provocadas pela narrativa são mecanismos de resposta primitivos que, mesmo em formas mais sofisticadas, são resultado de respostas cerebrais pré-programadas. Hartz aponta para o fato do neocórtex, responsável pelo pensamento racional, ter se desenvolvido sobre o sistema límbico, responsável pelas respostas emocionais e os instintos –que por sua vez está sobreposto ao sistema nervoso autônomo, responsável entre outras coisas, pela resposta automática do corpo a mudanças no ambiente – como justificativa para o pouco controle consciente e racional sobre as emoções. Essa ordem de resposta da percepção também justificaria a resposta emocional a um perigo fictício, uma vez que a percepção de perigo, como o monstro em um filme, causaria primeiro uma resposta automática ao perigo para, subsequentemente, ser racionalmente compreendido, o que sugere um mecanismo de sobrevivência que se desenvolveu de maneira que, no caso de um encontro com um predador, a resposta automática não dependesse de uma racionalização do perigo.

Essa resposta seria resultado de uma capacidade da arte em provocar tais estímulos cerebrais. Nesse sentido, o envolvimento emocional provocado pela narrativa, seja para o medo, para a pena ou para outras respostas emocionais, seria um mérito estético.

Uma boa arte não apenas consegue nossa admiração intelectual, racional; ela frequentemente provoca respostas fisiológicas intensas, involuntárias. Tais respostas seguem causalmente de julgamentos cognitivos mais sofisticados, e com eles forma uma unidade que é a resposta estética integral. (HARTZ, 1999, p 565)

Hartz nega que isso signifique um reducionismo fisiológico da reação emocional à arte, mas afirma que muitas emoções possuem um elemento visceral que é parte de sua estrutura. Sua crítica à proposta de faz de conta de Walton é exatamente por parecer tão obscura que sua relação com a racionalidade fica difícil de ser afirmada. Dadas as verdades ficcionais e sua relação com o espectador, é a crença nas afirmações da narrativa que ativam os mecanismos que provocam uma emoção e suas respostas fisiológicas. Dessa forma, Hartz procura refutar a existência de um paradoxo da ficção atacando a ideia de que é irracional sentir emoções com relação a personagens fictícios. Na sua exposição, as emoções não são fruto de uma racionalização das situações que às provocam, mas a racionalização é uma atividade posterior à reação automática provocada.

Hartz (1999, p 572) também recusa a proposta de Walton do faz de conta como uma explicação da motivação da reação emocional. Para ele, essa teoria não consegue explicar as situações em que o espectador tenta controlar sua reação ao que é apresentado, como alguém que tenta, mas não é capaz de evitar chorar ao ver um filme dramático, o que comprova a falta de controle racional sobre as reações automáticas emocionais. Nesse sentido, o autor apresenta a reação emocional como algo que o espectador sofre ao ser exposto à narrativa da obra. A irracionalidade apontada por Radford não está no fato de a emoção ser provocada pela ficção, mas na emoção em si, visto que não há um controle racional para essa resposta.

Essa proposta de resposta de Hartz parte de dados da neurociência, que servem de fundamento para uma filosofia da mente, para apresentar uma teoria da emoção evolucionista e empírica. A justificativa de que respostas emocionais são automáticas por conta da constituição

estruturada do cérebro e da relação entre estímulos a áreas diferentes dessa estrutura é capaz de responder ao problema residual das afirmações de Currie e Walton, uma vez que justifica o descontrole racional sobre a emoção. Entretanto, agora o problema que resta é como emoções complexas podem ser explicadas por reações automáticas. Que um hominídeo tenha desenvolvido uma resposta automática a um sinal de perigo para que sua sobrevivência não dependesse de sua capacidade de racionalizar a ameaça e que, na contemporaneidade, a arte se valha dessa característica para provocar sensações como o medo em seus descendentes parece plausível. Entretanto, a complexidade de emoções que a arte é capaz de oferecer não parece ser possível de ser sempre e unicamente relacionada a respostas fisiológicas. Para além do medo, de pena e de outras reações mais simples, a arte pode provocar reações que dependam de uma compreensão da realidade e de uma racionalização da narrativa que perpassam a resposta automática. Emoções complexas dependem de uma relação entre desejo e crença, como apresentada nas respostas anteriores.

A naturalização da percepção

Embora o problema tenha sido originalmente apresentado por Radford e, posteriormente atacado por Currie e Walton com uma metodologia fenomenológica e, por isso, subjetiva no estudo da percepção, os conhecimentos de neurociência e filosofia da mente podem trazer respostas ao problema, desde que se aceite a naturalização da fenomenologia como uma complementação metodológica e não como um embate entre teorias opostas.

Para Zahavi (2013, p 24), falar da naturalização da fenomenologia é afirmar que uma teoria verdadeiramente científica da consciência não pode se permitir ignorar a dimensão fenomenológica. Essa busca por dar uma explicação natural à consciência significa demonstrar que experiências familiares de serem tratadas em uma perspectiva subjetiva são também favoráveis a uma investigação e explicação científicas.

Roy et al. (1999, p 2) apresentam a naturalização da fenomenologia como a integração do estudo dos fenômenos como parte de uma estrutura de interpretação na qual as propriedades desses fenômenos sejam correspondentes às propriedades admitidas pelas ciências naturais. Essa proposta não surge sem algumas importantes objeções e sem gerar novos problemas. Tendo como objetivo uma aceitação científica da ciência cognitiva, uma interpretação empírica de dados fenomenológicos que proporcionem um completo entendimento do funcionamento da mente, como é de se esperar, dada a divergência metodológica, faz com que essa relação entre as ciências naturais e a fenomenologia crie uma lacuna explicativa.

O problema na naturalização dos processos mentais e sua associação com mecanismos biológicos está, como descrito por Thompson et al (1999, p 184), na impraticabilidade da equivalência entre estados perceptuais e estados neurais, ou seja, que cada estado perceptivo seria equivalente a um estado neural, quando na verdade, estados perceptivos podem ser resultados de diferentes tipos de estados neurais, ou mesmo em estados não físicos. Isso implica considerar que determinadas sensações não podem ser reduzidas a processos cerebrais unicamente, visto que relações causais entre suas estruturas não são suficientes para explicar as reações emocionais de alta complexidade, por exemplo. Reações simples e de baixo nível podem, entretanto, ser explicadas pelo estímulo de componentes específicos do cérebro.

Zahavi (2013, p 36) sugere que, mais do que um reducionismo ou uma tentativa de empirismo fenomenológico, a proposta da naturalização da fenomenologia deve ser uma via de mão dupla, ou seja, que a fenomenologia possa se beneficiar e ser desafiada por descobertas empíricas. Uma naturalização da fenomenologia implicaria, ainda, num reexame do conceito atual de naturalização e uma revisão da dicotomia entre a ciência natural e o fenômeno

perceptivo. Assim, se se considera questionar a validade da naturalização da fenomenologia, como propõe Zahavi, é preciso que fique claro qual corrente da fenomenologia e qual o conceito de naturalização de que se está falando.

Para Gallagher, 2003, p 2) a proposta da neurofenomenologia é uma reflexão guiada da experiência empírica, o que exige que o cientista tenha algum nível de treinamento no método fenomenológico, incluindo a prática da redução fenomenológica. Isso não significaria obrigatoriamente ter familiaridade com o trabalho de Husserl ou com a tradição fenomenológica, mas em treinar os sujeitos para que possam apresentar uma descrição clara e consistente de suas descobertas.

A proposta de Gallagher é de uma fenomenologia *front-loaded*, ou seja, de uma introdução prévia dos conceitos fenomenológicos no momento do projeto dos experimentos empíricos, o que aparece como uma variação não tradicional de naturalização da fenomenologia. A ideia é que o pesquisador, ao invés de iniciar com os dados empíricos, para então propor uma avaliação reflexiva, ou de ser treinado fenomenologicamente como na proposta neurofenomenológica para ser capaz de uma redução fenomenológica da avaliação dos resultados, parta dos dados fenomenológicos e perceptivos para projetar seu experimento. Isso não significa pressupor a validade de teorias fenomenológicas preexistentes, mas testar a validade desses resultados por experimentos resultantes de *insights* pessoais.

Como exemplo de aplicação dessa proposta, Gallagher (2003, p 11) apresenta um projeto de experimento que investigue a conhecida capacidade de ativação dos neurônios espelho pela observação, ou seja, de que algumas estruturas cerebrais responsáveis pela ação intencional possam ser ativadas, ao menos em parte, pela observação de tais ações, o que poderia ser projetado a partir do uso da variação imaginativa fenomenológica, pela simulação mental de ações sendo executadas pelo sujeito, por outra pessoa, ou pelo sujeito como sendo outra pessoa. Essa proposta – principalmente a perspectiva egocêntrica da terceira pessoa, o “fazer algo como se fosse outro” – poderia ser de difícil construção para uma visão puramente empirista da neurociência, em que não há espaço para a subjetividade, mas suas variáveis são facilmente identificáveis ao se considerar a metodologia fenomenológica no experimento.

Principalmente, Gallagher (2003, p 13) afirma que é necessário considerar que nem todos os conceitos científicos são impessoais, Experiência, percepção e sensibilidade são exemplos de dados fenomenológicos que não podem ser desconsiderados da descrição do experimento na busca por uma total compreensão e avanço científico.

Tomando como válida a proposta de naturalização da fenomenologia pela metodologia de Gallagher de um projeto *front-loaded*, que considere a já afirmada característica do paradoxo de uma obrigatória atitude intencional de envolvimento com a obra e o problema resultante, a impossibilidade de explicação de situações em que não haja um envolvimento consciente ou que não se deseje intencionalmente uma participação na narrativa, é possível que se considere o que a neurociência tem a afirmar com relação a relação espectador-ficção, sem que isso obrigatoriamente negue as respostas apresentadas anteriormente.

Conclusão

A resposta definitiva, ao que parece, não está em nenhum dos dois lados singularmente, mas em uma tentativa de associação entre essas duas propostas de solução ao paradoxo. Ao defender sua teoria evolucionária da reação emocional à ficção, inclusive, Hartz afirma que “considerações fenomenológicas e empíricas convergem em uma única explicação – uma indicação que não é apenas melhor do que as outras, mas muito provavelmente verdadeira” (HARTZ, 1999, p 576).

A naturalização não é uma substituição das teorias cognitivas na fenomenologia, mas uma colaboração entre áreas que abordam, por caminhos diferentes, problemas idênticos. Tratada dessa maneira, a relação entre a proposta fenomenológica e o empirismo, guardada a ressalva feita por Zahavi de que se se apresente às claras qual a concepção de fenomenologia adotada e, pelos mesmos motivos, qual o conceito de naturalização que se está propondo, a união de dados fenomenológicos e empíricos sobre o processo de percepção tem muito a acrescentar aos estudos da relação do espectador com a narrativa ficcional e, certamente, da relação com a arte.

Muito embora a proposta de naturalização seja ainda percebida por alguns teóricos como uma negação da proposta fenomenológica, o caso em questão acaba por demonstrar que é necessária uma coexistência filosófica e científica entre os estudos da percepção por caminhos diferentes, e que a pluralidade de propostas de resposta ao paradoxo da ficção, em vez de invalidar a discussão ou de acrescentar impossibilidades metodológicas superpostas, pode resultar em uma compreensão ampliada dos mecanismos de percepção. Visto que a resposta de Hartz apresenta uma fundamentação neurológica para a reação emocional e que as propostas de Currie e Walton estão de acordo com uma relação de intencionalidade com o universo ficcional criado pela obra, é preciso agora que se considere se os mecanismos biológicos ativados pela obra e sua reação emocional resultante são capazes de gerar e justificar a racionalização que invocaria os processos emocionais mais complexos

De posse dos dados apresentados pelos autores seguindo correntes complementares, é possível projetar um experimento que siga a teoria de uma naturalização *front-loaded* da fenomenologia que se ocupe de afirmar a teoria conexionista da mente e sua solução para os processos mentais de baixo nível como motivadores dos processos de alto nível. Um exemplo possível de aplicação desse método seria a definição prévia de elementos subjetivos específicos do espectador, como memórias, como parte do experimento empírico, pois, se a resposta emocional é fundamentalmente automática para somente em um segundo momento ser racionalizada e compreendida como parte de uma simulação (*make believe*) a construção de uma narrativa que se utilize de elementos reconhecíveis e particulares do expectador deve provocar reações diferentes de outra narrativa que se sirva de elementos narrativos genéricos ou universalmente entendidos. O resultado desse experimento deve demonstrar a conexão entre as teorias ou, em caso negativo, sugerir uma terceira via possível de resolução do paradoxo da ficção.

Referências

- CARROL, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CURRIE, Gregory. *The Nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University press, 2008.
- HARTZ, Glenn A. How We Can Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and a Red Pony. *Philosophy*, Cambridge, v. 74 p.557-578. Out. 1999.
- RADFORD, Colin. How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? *Aristotelian Society Supplementary* v49 n.1, p.67- 93, 1975.
- ROY, Jean-Michel; PETITOT, Jean; PACHOUD, Bernard; VARELA, Francisco J. Beyond the Gap: An introduction to naturalizing phenomenology. In: ROY, Jean-Michel; PETITOT, Jean; PACHOUD, Bernard; VARELA, Francisco J. (ed). *Naturalizing Phenomenology: Issues in contemporary phenomenology and cognitive science*. Stanford University Press:California, 1999.
- THOMPSON, Evan; NOË, Alva; PESSOA, Luiz. Perceptual Completion: A case Study in Phenomenology and Cognitive Science. In: ROY, Jean-Michel; PETITOT, Jean; PACHOUD, Bernard; VARELA, Francisco J. (ed). *Naturalizing Phenomenology: Issues in contemporary phenomenology and cognitive science*. Stanford University Press : California, 1999.
- WALTON, Kendall L. *In Other Shoes: Music. Metaphor, Empathy, Existence*. New York :Oxford University Press, 2015.
- ZAHAVI, Dan. Naturalized Phenomenology: A Desideratum or a Category Mistake? *Royal Institute of Philosophy Supplement*, v72, pp23-42, 2013.

Autor(a) para correspondência: Gustavo Luiz Pozza, Universidade de Caxias do sul – Bloco T (CETEL). Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130. 95070-560, Caxias do Sul – RS, Brasil. glpozza@gmail.com